

## ЗА РЕАЛИЗАЦИЯТА НА МЕТАФОРАТА

### ЖИВОТЪТ НА ЕДИН МЕЖДУНАРОДЕН ПРИКАЗНИЧЕН СЮЖЕТ В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

Любомира Парпулова

Сред българските народни приказки се откроява група сюжети, международни по разпространение, пародийни по характер, които заемат посредническо място по отношение на вълшебните, авантюрните и битовите приказки както откъм идейно съдържание, така и с оглед на естетическата им природа. При по-внимателно вглеждане в тях се открива нещо твърде интересно, нещо в повече в сравнение с обикновения хумор. Прозира своеобразен интелектуализъм, който стихийно долавя и се старае да изрази диалектиката на света или по-точно на обществото, естествено на нивото на конкретни негови прояви. Често тези сюжети сполучливо осъществяват единството на скептичната мъдрост на основната идея с яснотата и остроумието на фабулното развитие и изисковаността на сюжетното построение, стигаща на места до нови художествени открития.

Един от сюжетите на тази група е отдавна известният и много проучван сюжет за Doktor Allwissend.<sup>1</sup> Тук необходимостта ме заставя да предам с няколко думи фабулата. Според най-стария български вариант една жена имала мъж пияница, който пропивал всичко, и тя едва изхранвала децата си. Като знаела, че царят убивал всички хекими, които не успявали да го излекуват, решила да се отърве от мъжа си, като го обявила за хекимин. Той обаче знаел, че царят бил болен от любов по една хубавица, и го излекувал, като наредил да се махне портретът ѝ от стаята му. Станал пръз хекимин. Излекувал жената на един от царедворците, като подкупил един от слугите в болницата. Станал хекимин над хекимите. Царят на съседното царство се разболял от мерак по изгубения си пръстен. Мнимият доктор трябва да го излекува, т. е. да намери пръстена под страх от смъртно наказание. Решил да „посветува“ 40 дни при царя, преди да го убият, и поискал 40-дневен срок, като всеки ден му носят печено агънце и вино тригодишно. Всеки ден, като му носели яденето, казвал: „Останаха 39 още“ и т. н. Броял още колко дни му остава да живее. Слугите, които му прислужвали, били откраднали пръстена и помислили, че брои крадците. Признали му и му го дали, а той казал на царя, че го е глътнало кученцето му и уж го извадил от него. Царят заповядал да избият всички други магьосници и хекими. Един

<sup>1</sup> Наречен така по заглавието на приказка № 98 от Kinder- und Hausmärchen, W. und J. Grimm. Вж. под това заглавие J. Bolte, J. Polivka. Anmerkungen zu den Kidner- und Hausmärchen der Brüder Grimm, 2, 1915. S. 401—413. Под заглавие Doctor Know-All вж. The Types of the Folktale, a Classification and Bibliography, Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision. Helsinki, 1961, FFC 184.

от тях поискал да се изпита за последен път новият доктор, като завързал в чувал лишица, а докторът трябвало да познае какво има вътре, гледайки от една кула. Отчаян, той казал: „Е, много бе добре досега, много; ами що щеше лишица на пазар?“ След този случай той се замислил и решил с хитрост да се откаже от създаденото име. Накарал жена си да запали къщата им и обявил, че са му изгорели лекарствените книги, „хекимете“. Царят му направил други „сарай“ и той до края на живота си останал с титлата „първи хекимин“.

Първото изследване на сюжета принадлежи на перото на основателя на миграционната школа Т. Бенфай и почти всички следващи се създадени с методологията и в традициите на тази школа. Но и до днес въпросът за произхода и пътищата на разпространението му не е получил окончателен отговор.<sup>1</sup>

Изясняването на идейно-съдържателната и на естетическата специфика на типа и на отделния вариант обаче е също напълно законен подход при проучването на разказния фолклор. И в този случай при сравнителната работа е необходим предварителен етап, но точно въпросът за произход и пътища на разпространение загубва до голяма степен онова значение, което му се придава от миграционната школа. „Реконструирането на вероятната праформа (Urform) — пише М. Люти по повод принципите на финската школа — има основание, но това не е главна задача на изследването. Всеки от вариантите е свидетелство за човешкото изкуство и заслужава внимание.“<sup>2</sup>

Невъзможно е да се изследва международен приказничен сюжет без ясно становище за отношението между национално и интернационално във фолклора. Постановката на проблема в съвременната марксистка фолклористика — международните сюжети получават специфична трактовка във фолклора на всеки народ и именно чрез конкретната си реализация добиват действително национално поданство, стават израз на идейните и естетически търсения на даден народ — е един от основните методологически принципи на тази статия.

Следователно в рамките на подхода към фолклорното произведение като към естетически феномен има право на съществуване едно изследване на международния сюжет Doktor Allwissend в българския фолклор, за да се допринесе за изясняването кръга на идеите и на художествения опит на нашия народ на степеня на фолклорното естетическо съзнание.

\*

Разполагам със следните български варианти:

1. „Пияницата станал хекимин“ — разказал Ст. Мицев, Орхание (сега Ботевград); К. Шапкарев, Сборник от български народни умотворения. Част втора. Отдел I. Български приказки и верования, кн. 9, С., 1894.

2. „Срандилодже“ — само епизодът „Скача скачка, доскача“, вмъкнат в разказ за приключенията на Настратин ходжа. Разказала баба Парашкева Сирлешчова, Банско, 1900, СБНУ, т. 48, с. 291.

<sup>1</sup> T. Benfey. Somadevas Märchenschatz. Orient und Occident, 1, S. 374; R. Köhler. Допълнение към горната статия. Orient und Occident, 3, S. 184; W. Clouston. The lucky Impostor. — B: Popular Tales and Fictions. Edinburgh, 1887, v. 2, pp. 413—431. E. Kosquien. Le Sorsier. — B: Contes populaires de Lorraine comparés avec les autres provinces de France et de pays étrangers. Paris, v. 2.; J. Polivka. Slavische Beiträge zur vergleichenden Märchenkunde. Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1895; J. Polivka. Doktor Allwissend. Wisla, 1897, кн. 11.; A. E. Крымский. По поводу сюжета сказки у Куноша № 94, послуживший темою первого ученого труда В. Ф. Миллера. — В: Юбилейный сборник в честь В. Ф. Миллера, М., 1900 с. 219—224; Zachariae. Zum Dr. Allwissend. Zeitschrift für Volkskunde, 15, 373; W. Liungman. Die schwedischen Volksmärchen. Berlin, 1961.

<sup>2</sup> M. Lüthi, Urform und Zielform in Sage und Märchen. — B: Fabula, 1967, B. 9, Hf. 1—3, S. 53

3. „Иван Вражалъцът“ разказал дядо Тодор Дойчинов, с. Ракита, Брезнишко, 1944, СБНУ, т. 49, с. 514.

4. „Мъжът, който станал врач“ — разказала Цена Г. Муцова, с. Манастирище, Оряховско, СБНУ, т. 41, с. 458.

5. „Набедения познавач и златният пръстен“ — разказал Илия К. Добрев, с. Генерал Тошево, Ямболски окр., 1960, сигнатура на фонотеката на Етнографския институт (II 7/60).

6. „Мързеливият късметлия“ — разказала Димка М. Тонкина, с. Средогрив, Видински окр., 1960, дешифриран от магнетофонен запис на Д. Тодоров, н. с. при Етнографския институт.

7. „Лъжливият врач“ — разказала Пена С. Пешева, с. Манастирище, Врачански окр., 22. 10. 1971, запис — Д. Тодоров.

8. „Врачовника“ — разказал Иван П. Младенов, с. Бели брод, Михайловградски окр., 23. 10. 1971, запис — Д. Тодоров.

9. Без заглавие — разказала Цвета Т. Димитрова, с. Сталийска махала, Ломско, СБНУ, т. 41, с. 443.

10. От частен разговор с доц. Д. Петканова разбрах, че е слушала от баба си в с. Жеравна, Сливенски окр., само епизода със скакалеца, в който пословицата била: „Скакал скокльо, доскакал е“.

Картината на разпространението на сюжета в българската етническа територия е доста непълна. Най-много варианти са записани от Северозападна България — шест от десетте известни. Записите от другите части на страната свидетелствуват за по-широко разпространение. Липсата на повече варианти от Източна България още не значи по-малка популярност на сюжета, а е най-вероятно следствие от извънредно слабото проучване на източнобългарския приказничен репертоар. Общият извод при сегашното положение на събиране на материала е: сюжетът е известен както в Западна, така и в Източна България, макар и незаписван систематично; сюжетът е твърде жив и в наши дни.

\*

За нуждите на изследването ще конструираме една форма — цел (Zielform) на типа<sup>1</sup> Doktor Allwissend в българския фолклор въз основа на изброените варианти. Включването на отделните епизоди в нея е основано върху наблюдения и върху международната разказна традиция. Пропускането на някои от епизодите в отделния разказ се обяснява, като се има пред вид устното предаване, импровизацията на изпълнението, предпочитанията на отделния разказвач.

Българските варианти показват, че използваните фрагменти се организират в следния вид:

Ф 1. Начално положение. Героят е беден (ВЗ, 5),<sup>2</sup> стар, беден и му е омръзнало да работи (В 8), мързелив (В 4, 6, 7), пияница (Р 1). За да се прехранва, решава да се представи за врач (познавач, хекимин), т. е. да печели пари чрез измама.

Ф 2. Създава си име на врач, като краде (коне, платно, волове) и после „врачува“ за „изгубените“ неща. Лекуването във В1 е основано също върху измамване на околните.

Ф 3. Изпитване на вече създадената репутация. На мнимия познавач се възлага трудна задача: да открие под страх от смъртно наказание открад-

<sup>1</sup> По-нататък терминът тип се употребява в значението, което фолклористиката влага в термина сюжет, за да се избегне евентуално недоразумение поради омонимичността с литературоведския термин сюжет. За „сюжет“ във фолклористиката и литературознанието вж. В. Кожинев. Сюжет, фабула, композиция. — В: Теория на литературы. М., 1964. с. 408—485.

<sup>2</sup> Цифрата след В означава поредния номер на варианта в приложения по-горе списък на българските варианти.

нат пръстен (В 1, 5, 6, 8), диамант (В3), пари (В4, 7). Дават му известен срок и го затварят в отделна стая, останал сам, той казва:

В1. „Останаха тридесет и девет още“. . . — брои дните.

В3. „Те га първия“. . . — брои кои петли пеят.

В4. „Те един“. . . — брои часовете.

В5. „Първия (сън) доде“. . . — брои прозявките.

В6. „Първия се вече издал“. . . — брои петлите.

В7. „Мака, един“. . . — брои часовете.

В8. „Пипо, Пипо, доскачка скача, тая вечер доскачка до тебе!“ (Обръщението към лулата „Пипо“ съвпада с името на слугинята.)

Крадците, изплашени от славата на познавача, тълкуват думите му в смисъл, че са открити, и му признават къде е откраднатата вещ. В определения срок той я „открива“ в присъствието на царя.

Ф 4. Окончателно утвърждаване на изпитаната вече репутация. Задачата е да познае какво е скрито в шепата на изпитвача или в завързан чувал. Героят се отказва да реши задачата с пословицата „Скача скачка, доскачка“ (В2), „Скача, скачко, доскачка“ (В4), „Скачала скачка, доскачала“ (В6), „Скачал скокльо, доскачал е“ (В10), „Е, много би добре досега, много, ами шо щеше лисица на пазар?“ (В1) или се обръща към себе си с непознатото за околните свое прозвище: „А, попадна Бръмбарко, вече в царските ръце“. Оказва се, че скритият предмет е съответно скакалец, бръмбар, лисица. Фрагментът е пропуснат във В3 и В5. Само този епизод съдържа В2 и В10.

Ф 6. Героят се отказва от създадената вече репутация. Отново прибегва до измама — подпалва си къщата и лъже, че с нея са изгорели и гаделските му книги (В1, 4, 8). Във В1, 5, 6, 7 е пропуснат Ф5. От гледна точка на сюжетното развитие Ф5 неутрализира Ф2, явявайки се негов аналог, но с обратен знак.

Ф 6. Крайно положение. Героят се сдобива с пари, като при това остава: а) обикновен човек (В3, 4, 5); б) става царедворец (В1, 8). Така крайното положение изчерпва изцяло началната липса (а), или, изчерпвайки я, привнася нещо в повече (б).

В най-абстрактен вид темата на така конструирания тип е осъзнаването на противоположността между членовете на опозицията истина/неистина и преодоляването ѝ чрез замяна на тези компоненти, преходът между които е невъзможен, с два равностойни члена, предполагащи още един — междинен:

истина

същност

привидност

видимост

неистина

На нивото на фабулата опозицията се конкретизира съответно: вещи (дела)/представи за тях, а хитрецът (плут, трикстер) се явява като посредник. На сюжетно равнище основната опозиция се конкретизира така: значение / знак и езикът, в неговата комуникативна функция, като посредник. В оценъчен план се получават допълнителни вериги от трансформации, успоредни на основата.

истина

същност

вещи (дела)

значение

привидност хитрецът

езикът (словото)

знак

представи за тях

видимост

неистина

От гледна точка на традиционната етика:  
добро (правилно)

честно  
измама (лъжа)  
нечестно

лошо (неправилно)

От утилитаристична гледна точка:

добро (правилно)

полза  
измама (лъжа)  
вреда

лошо (неправилно)

Именно чрез подобна верига от трансформации се осмислят плутовските приказки изобщо. По-активната намеса на разказвача в структурата и идейната насоченост на отделния вариант се предизвиква от противоречията в оценъчния план на сюжета — в сюжета винаги доброто (правилното) значи честно, защото винаги съвпада с ползата, а, както е добре известно, честното и ползата рядко съвпадат.

Специално сюжетният тип *Doktor Allwissend* поставя в центъра на вниманието езика, долавяйки неговата знакова природа и произтичащата от нея възможност за несъвпадение между знак и значение. По хоризонталната ос езикът получава в логически план съответствие измама (лъжа), а от гледна точка на фабулното развитие негов корелат е главният герой, хитрецът, като при кулминацията езикът дори измества героя и остава главно и единствено действащо лице.

Интересна е съпоставката на предлаганото от нас тълкуване на основната тема на типа с един от най-старите записани варианти — за брамана *Narīśarman* от индийския сборник *Соматова* (*Kathāsaritsaṅgāra*)<sup>1</sup>—XI в. от н. е. Там възклицанието на героя, чрез което се открива изгубеният пръстен (ФЗ), е: „О, Езико, какво направи ти със своята алчност!“ Оказва се, че името на слугинята, която го е откраднала, значи език.

Известно е, че индийските приказнични сборници включват фолклорен материал, претърпял известна литературна обработка. Вариантите от цял свят показват, че във фрагментите, в които словото има особено важна роля, думите на героя определят подробностите в реалиите, а дори и в мотивировката на епизода. Най-очевидно е това, когато скритият предмет се определя от употребената пословица. Където има пословица за скакалец, там царят е хванал скакалец; където има пословица за лисицата, там в чувала е скрита лисица; ако пословицата споменава врана, тя се явява пробният камък; понякога се налага да се хвърлят коса и камък в кладенец, за да може да „удари коса о камък“.

Когато не е намерен паралел с пословица, се използва името или прозвището с неговата двузначност (Скакалец, Шурец, Рак, Врана). Естествено ефектът е предварително обмислен. Индийският книжовник явно съзнателно е избрал това име, значещо език, за да изведе с пределна яснота основната идея на типа. „Преднамереността“, „литературността“ на индийския разказ личи по-добре при сравнение с имената в по-чисти фолклорни текстове, където чувствено-изобразителното начало взема връх над философската иносказателност. В един руски вариант например имената на слугите-крадци са Спинка (Гръбче) и

<sup>1</sup> Море от погоди приказки.

Брюшка (Коремче), а героят оплаква на глас гърба си, който ще пострада заради корема, т. е. заради лакомията.

Основната идея на типа се съдържа в латентно състояние и има две възможности за реализация. С оглед на степента на развитие на фолклора, националната традиция (етика, естетика), жанровия стил и индивидуалния стил на разказвача темата може да бъде интерпретирана от две гледни точки: сериозно-назидателна и авантюрно-развлекателна, които могат да се осъществят само в конкретния вариант.

\*

В процеса на фабулното развитие и разгръщането на композицията основната тема се обогатява, явяват се допълнителни теми, приказката заживява като художествено творение, но всички функции на този „организъм“ в крайна сметка зависят от основната тема.

Решението на героя да използва несъответствието между видимост и същност и да подмени същността въз основа на привидността привежда в действие сложната житейска машина, като ѝ дава погрешна програма. Първият етап от разгръщането на основната тема е Ф2. Там все още съществува възможност за контрол от страна на индивида, чрез главния герой — хитреца, в границите на сюжета на отношенията между вещите (делата) и представите за тях.

Третият фрагмент въвежда допълнителната тема за ограничените възможности за контрол от страна на отделната личност над посочените отношения. Поради превратностите на съдбата, по предназначенията на късмета или, казано с езика на нашето време, по силата на обществените закони в определен момент индивидът неминуемо загубва властта над житейските ситуации. В този момент от сюжета се разкрива несъответствието между събитията, от една страна, и порядъка, който човек се старее да им наложи и вярва, че им е наложил, вземайки видимостта за същност, безпорядъка за порядък чрез привидността, тъй като организира действията си по вторичните модели на предразсъдъците, правните норми, езика, т. е. на етикета<sup>1</sup> на своето време, и по този начин сам дава възможност за реализация на измамата.

Този фрагмент показва почти в лабораторни условия как вътре във фолклора се преодолява идеята за магическата сила на словото, непризнаваща знакова природа на езика, почиваща върху вярата в абсолютната равносвистност на думи и неща. В архаичния стадий от развитието на фолклорното съзнание вниманието е съсредоточено предимно върху усвояването на природните закони и явления посредством митологическото мислене. Доколкото се налага да се разглеждат проблеми на обществото, те се виждат винаги в най-тесна връзка с проблемите на природата — неслучайно една от основните теми на архаичните митове е опозицията природа — култура, както доказва Леви-Строс.<sup>2</sup>

Но развитието на обществото поставя пред човека нови проблеми. Разглежданият от нас тип отразява друг етап от развитието на фолклорното съзнание,

<sup>1</sup> Терминът се употребява със съдържанието, което се влага в него от Д. С. Лихачов в *Поэтика древнерусской литературы*. М., 1971.

<sup>2</sup> „Логиката на митологическото мислене ни се струва толкова възискателна, колкото и логиката, върху която е основано и позитивното мислене и в същност малко се отличава от нея. Тъй като различието засяга в по-малка степен интелектуалните операции, отколкото природата на нещата, над които се провеждат тези операции.“ Клод Леви-Строс. *Структура мифов*. — *Вопросы философии*, 1970, кн. 2, с. 164. Според Леви-Строс митологичната логика постига своите цели като че ли между другото, по околни пътища, с помощта на материал, който не е предназначен специално за това, т. е. има специфичен метод, наречен от него „интелектуален бриколаж“.

когато обществото със своите собствени закони и характерни явления става предмет за размисъл. Преодоляването на вярата в магическата сила на словото, разбира се, не значи окончателното ѝ изчезване. Тя още съществува, но не е единствено становище по въпроса — вече дава повод за ирония. Тя и свързаният с нея комплекс от представи са характерните черти на наивниците, на глупациите, които изпадат в смешни положения и стават жертви на хитреца именно поради предразсъдъци и традиционни реакции.

Така типът Doktor Allwissend докосва и големия въпрос за обществения ред, за традицията и за нейното преодоляване в развитието на обществото. Този „вечен“ социален проблем има различни страни. Опозицията старо — ново дава основание за възторг пред обновлението, от отричането на отживялото и ретроградното. Затова често плутовската приказка става възхваля на ловкия и предприемчив човек, на бързия и критически разум. Но ограничеността на възможностите за контрол от страна на индивида над събитията, опасностите и хаоса, в който попада след нарушаването на традиционния обществен порядък, извикват често в съзнанието на разказвача опозицията ред /анархия, сигурност/ несикурност. Тогава добива особено значение етиката, категориите честно /нечестно, измама, лъжа. Разказът добива сериозно назидателен тон, изпускат се непоправимо веселите епизоди (Ф4, 5), защото вече изглеждат лекомислени.

Във Ф3 настъпва един „момент на равновесие“, когато двете страни сред героите се неутрализират взаимно и от гледна точка на фабулното развитие, и от гледна точка на авторовото внимание. Тогава думите поемат функциите на главния герой и настъпва кулминацията на основната тема и на сюжетното развитие. Словото в чист вид се проявява като посредник, снемаш главната опозиция на темата и едновременно с това разрешаващ и централния конфликт на фабулата. Следователно Ф3 е абсолютно необходимият компонент на типа, център на фабулата и на основната тема.

За разлика от него Ф4 не носи нещо ново в нито едно от тези две направления. Включването му изглежда на пръв поглед композиционно разточителство, тъй като онова, което типът имаше да каже, е вече казано в предходния фрагмент. Това е вероятно причината той да бъде изпуснат във В3 и В5 и контаминиран с Ф3 във В4 и В8, отличаващи се с подчертана художествена стойност. Но фактът, че именно този фрагмент съществува самостоятелно, вмъкнат в кръга на анекдотичната проза, говори за особени естетически достойнства.

Възникналото противоречие насочва вниманието към въпроса, какво представлява този фрагмент сам по себе си. Основната тема и тук се проявява като опозицията вещи (дела) /представи за тях и хитрецът отново е в ролята на посредник. Опозицията правилно/неправилно се пренася обаче изцяло от нивото на етиката върху нивото на естетиката и лингвистиката, дублирайки опозицията значение знак, разрешаваща се чрез посредничеството на езика. Поради това традиционният медиатор — хитрецът в още по-голяма степен, отколкото във Ф3 се оказва хитрец, без да иска и без да знае. Мнимият гадател няма възможност да се спаси чрез каквато и да е измама — времето е пределно съгъстено (интервалът между въпрос и непосредствен отговор); пространството също е свито — изпитвач и изпитван са един до друг, липсва възможност пространството да помогне, както затворената врата, даваща възможност за подслушване във Ф3. Липсата на всякакво външно действие, на каквито и да са пространствени дейност на героя.

Цялата предистория на епизода с всичките рисковани скокове на героя между истината и лъжата, между реалността и измамата, и безизходицата, и смъртната опасност, и усилията на бързия му ум — всичко това е реалният контекст на пословицата „Скача скачка, доскача“. Той е известен и на героя, и на слушателя,

но е неизвестен на останалите действащи лица. Пословицата изразява отказ от по-нататъшната борба със случая, признание за собствения банкрут, реален и психически. Такъв е и смисълът на израза „Попадна, Бръмбарко, вече в царските ръце.“ Тук обаче е нарушен съвършеният паралел между контекст и метафора, който виждаме в пословицата. Използуването на играта между пряко значение и значение на фразеологичното съчетание при израза „падам в нечий ръце“, т. е. губя свободата си и ме грози опасност, не предлага паралел към подлога. Затова са извикани на помощ възможностите на прозвището (Бръмбарко) с неговата смислова амбивалентност.

Използуването на двузначността на името е преходна степен между възможността за различно тълкуване на думи или фрази, употребявани единично, невключени в словесно изразен контекст, т. е. откритието на Ф3, и възможността за пряко и преносно тълкуване на метафората, откритието на Ф4. Обща черта на изразите, употребявани във Ф3, е недоизказването на мисълта, придружено или не с граматична незавършеност. Поради това е възможно и включването им в чужд контекст и подпомогнати от пространствените и етикетните особености на ситуацията (подслушване зад вратата; героят е прочут врач), те добиват отново определено значение, но вече съвършено различно от значението им в първичния контекст.

При Ф4 с използваната смислова двузначност на прозвището тълкуването на израза се насочва от името — прозвище (Бръмбарко) или от името на конкретното насекомо (бръмбар). Недоизказването на фактите в случая е много по-малко и скрито в текста — не се споменава, че това е прозвище, а не нарицателно съществително, т. е. неизвестна е само една граматична особеност на употребената дума. Докато във Ф3 или фразата е незавършена („Мака един. . .“), или не се употребява съществително, а се замества с числително име („Останаха тридесет и девет още“). Амбивалентността на фразеологичното съчетание подкрепя новата линия и така чрез използването на чисто езикови средства се усложнява пряката корелация текст — извънтекстов контекст, характерна за Ф3.

Откритието на Ф3 за знаковата природа на езика, т. е. за несъответствието между думите и нещата, във Ф4 се приема като факт и се търсят средства той да бъде демонстриран в пределно ясна форма. Търсенията в областта на формата се увенчават с успех чрез използването на пословицата, чиято метафоричност прави демонстрацията не само ясна, но ѝ придава блясък на артистична безупречност.

По своята същност използваната метафора-пословица представя загадка. Основана на ситуативната аналогия, тя не предполага нито близка, нито далечна връзка между сближаваните обекти. Нейна главна особеност е действието за разлика от другите типове метафори, където изразяването на отношенията се осъществява непосредствено чрез предмет.<sup>1</sup> Принципит на създаването на метафората тук е принципит на загадката или според Шкловски принципит на затруднената форма, който извежда вещта из автоматизма на възприятията. Според Ю. Левин механизмът на отгатване в подобен случай е следният: ако  $\Sigma$  е неотбелязаната дума, а  $\alpha\epsilon$  — нейният контекст, то от  $K(\alpha\epsilon)$ , набора от думи, определяни от този контекст, се избира значение, свързано със значението на  $\Sigma$  и при това по най-тесен начин.<sup>2</sup>

Отново виждаме как словото като *deus ex machina* преодолява началната опозиция, разрешава противоречието. Външното, сюжетно фиксирано задаване на загадка получава своя аналог във вътрешната логическа операция при раз-

<sup>1</sup> За видовите метафора вж. В. Еремина. Об основных этапах в развитии метафоры в народной лирике. — Русская литература, 1967, кн. 1, с. 71.

<sup>2</sup> Ю. И. Левин. Структура русской метафоры. — В: Труды по знаковым системам. Т. II. Тарту, 1965.

гадаването на метафората-пословица. Липсата на пространствено или временно движение на фабулата се компенсира чрез езиково-логическия механизъм на метафората. Отказвайки се от разгадаването на зададения въпрос, героят за дава загадка на изпитвача. Така без съзнателната намеса на нито едно от действащите лица, а единствено по силата на езикови и естетически закони изпитвачът е заставен сам да отговаря на собствения си въпрос. При създаването се положение той лесно допуска грешка от принципен характер — осмисля пословицната метафора чрез прякото значение на фразата. Недооценката на знаковата природа на словото вече не е само на езиково, но и на жанрово равнище. Избирането на пословицата като жанр за демонстриране на по-свободните отношения между думи и неща, между знак и значение е най-сполучливото решение на поставената художествена задача. „Пословиците и поговорките (както и другите изречения от дадения жанр) не са нищо друго освен знаци на определени ситуации или на определени отношения между нещата. А щом са знаци, то не е толкова важна тяхната конкретна „обработка“, тяхната външна образност, колкото какво означават, каква е същността на предаваната от тях жизнена (или въображаема) ситуация.“<sup>1</sup>

Същевременно буквалното приемане на метафоричния израз и неочакваното съответствие с реалния факт представят от естетическа гледна точка т. нар. „реализация на метафората“. „Такава реализация на метафората довежда обикновено до осъзнаване абсурдната противоречивост на думата и предизвиква комичен ефект.“<sup>2</sup> Създаденият комичен ефект е особено подходящ за и без това комичното объркване при подмянането на истината с лъжата.

Чрез реализацията на метафората характерната за жанра комична трактовка на образи и ситуации е намерила изискана формална конкретизация. Използването на пословицата като жанр допринася не само за пределно точното изразяване на основната тема, но довежда до важно естетическо откритие във фолклорната система от изразни средства. Фолклорът се проявява като словесно изкуство в истинския смисъл на думата и постигнал вътрешните закони на собствения си материал — езика, използвава различните жанрове съобразно с особеностите на жанровия им стил, сполучливо ги комбинира с цел да получи определен естетически ефект, съответстващ на избраната основна тема и основен жанр.

Преодолявайки вярата в магическата сила на словото, фолклорът започва да се отчуждава и от характерната за първобитната логика принципиална метафоричност. Явната логическа грешка при тълкуването на думите на мнимия врач, нагаждането на смисъла им към известната на изпитвачите действителност, реализирането на метафората представят открита пародия на традиционния начин за тълкуване предсказанията на оракулите, изграден върху законите на метафоричната първобитна логика. Реализацията на метафората представя пародиране на принципа на метафоричността (от гледна точка на естетиката). От гледна точка на културната история — със средствата на словесното изкуство се отразява исторически създаденият се конфликт между двата основни принципа на човешката интелектуална дейност — на митологическата и на позитивната логика. Ограничавайки общовалидността на метафоричното мислене като метод за познаване на нещата, фолклорът показва разграничаването на сферите на изкуството и на практическото (ако можем така да го наречем) позитивно съзнание. Реализацията на метафората пародира както метафората, така и самата метафорична логика. Това е може би причината за неразделно съпътстващия я комичен ефект.

<sup>1</sup> Г. Л. Пермяков. Введение.—В: Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968. с. 26.

<sup>2</sup> Б. Томашевский. Теория литературы (Поэтика). 1930. с. 32.

Като изключим Ф4, разглежданият тип носи нови идеи, но не и нови художествени форми. (Както навсякъде, така и тук развитието на идеите изпреварва развитието на формите.) Но макар и да не достига винаги до нова художествена форма, развитието на идеите не може да не засегне изобило старата, традиционна художествена форма.

В разглеждания от нас тип новите идеи се поднасят или чрез разказ за пародирани житейски ситуации, или чрез пародирани на традиционни жанрови особености. В първия случай особено често се използва гадаенето: „Иван изнел паницу воду, прекръстил ю с углен, пребаял нещо, плюнул три пъти, навел се нат паницу кико ка гледа у дълбок кладенец и рекъл: „Платното ти, бабке, е закопано у сеното“ (В3). Привидно безпристрастното описание добива пародийно звучене, защото мнимият врач се преструва, че бае, т. е. чрез действията си пародира житейската практика.

Типични случаи на пародирани на известни, така да се каже „литературни“, т. е. присъщи на определен жанр клишета, намираме във В1. Тук се пародира характерният за източните вълшебни приказки мотив за болния от любов цар, разболял се, след като видял портрета на някоя красавица, и оздравял, следвайки съветите на лекар-магьосник. Вълшебството изчезва и идва смехът, когато пародията подмени мъдреца-лекар с хитреца-пияница.

Основните епизоди (Ф3 и Ф4) са построени по модела на клишето „трудна задача“. Според етикета на жанра на вълшебната приказка това е неочаквано за околните изпълняване на неизпълнима задача с помощта на свръхестествени сили или благодарение на свръхестествените способности на героя. Хитрецът в нашия сюжетен тип се спасява, разрешавайки трудната задача неочаквано за самия себе си, с помощта на случая, на глупостта на околните и на собствената си съобразителност.

Самият главен герой пародира „вещия“ герой от вълшебните приказки. Там героят знае всичко, т. е. знае установения от поверието и традицията етикет и стриктно го спазва. Тук героят не знае, а и не иска да знае, не спазва етикета, а го руши, но се нарича доктор Всичко-знам. (Името е характерно за немските варианти и отлично изразява пародийния характер на героя. В българските варианти не се среща.)

\*

Конкретният анализ на българските варианти на типа Doktor Allwissend разкрива ред интересни тенденции и явления. За съжаление много от констатациите изискват уговорки, защото липсата на достатъчно записи, изясняващи разпространението и развитието на типа в българската етническа територия, прави категоричността невъзможна. Като материал за наблюдения са привлечени всички български варианти, но акцентът пада върху ония от тях, които са добре обмислени и добре разказани (В1, В3, В5, В8). Интересни резултати дава сравнението на вариантите № 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, записани след 30-те години на XX в., помежду им. Прави впечатление, че ония от тях, които се отличават със стройна композиция, майсторско сюжетно построение, внимателно промисляне на международния сюжетен тип с оглед да се намери подходящ идеен акцент, т. е. в които личи творческо съпричастие на добър разказвач, подчертават оценъчния план, етичната проблематика, в резултат на което плутовският характер на типа е редуциран (разбира се, в различна степен при различните разказвачи). Развлекателността преобладава в по-небрежните, недостатъчно обмислени разкази, разчитащи само на възможностите на международния сюжет, неносещи печата на личен творчески почерк.

Трудно може да се говори за диахронно изследване на тоя синхронен разрез, включващ записи след 30-те години на XX в., защото можем да го съпоставим само с В1, публикуван в 1894 г. Такава съпоставка дава все пак известна историческа перспектива, в която личи тенденция към приглушаване на авантюрно-развлекателното звучене, характерно за класическите интерпретации на сюжетния тип, към сериозно наизидателна трактовка на сюжета. Успоредно с тази тенденция протича и друг един процес — постепенно освобождаване от влиянието на източната разказна традиция, което ясно личи във В1.

Въвеждането на сюжета главно в сферата на етическите категории довежда до известно стесняване на възможностите му, защото, както вече видяхме, потенциалната му проблематика е много по-богата. Фиксирането на зрителния ъгъл обаче дава възможност за създаване на специфична, дори, бих казала, национално-специфична интерпретация на международния тип. Това от своя страна оказва определено влияние върху характера на героите, върху композицията и даже върху жанровия стил. Когато се търси изява на национални особености в тези насоки, не трябва да се забравя, че самите те са резултат от исторически обусловени изменения в разказния фолклор с много по-широк ареал.

В различните варианти началното положение — героят е беден и решава чрез измама да си набави средства за съществуване — получава различа мотивировка в зависимост от основния тон на по-нататъшния разказ. Във В1, В4, В6, В7, които се характеризират с присъщите за класическата плутовска приказка авантюрно-развлекателна интерпретация на типа, героят е беден, защото с мързелив или защото е пьяница (а мързелът се подразбира) — подчертано отрицателни качества от гледна точка на патриархалната етика. С решението си да се представи за врач той само следва набеязаната линия на житейско поведение, влизаща в конфликт с установения обществен ред.

Във В3 и В5 героят е също беден. „Родителите му умреле, брайкя и сестре немал, а от сиромашлък не могъл да се ожени“ (В3). Но не е нито пьяница, нито мързелив. „Помогне на тогова, на оногова по нещо, искара парче леп или торбу брашно...“ (В3). Още началната характеристика свидетелства за усиления, които разказвачите правят, за да загладят противоречието между плутовския характер на типа и патриархалните етични норми. Героят не само е спазвал до този момент изискванията на тия норми, но и принуден да ги наруши, влиза в конфликт със самия себе си. В желанието си да мотивира по-приемливо решението на героя разказвачът от В5 прибегва до помощта на психологически анализ: „Един беден човек от едно село нямал имот. Аргатлък да праи — къща не мой да храни. Ами мислил, мислил... Како да праи?... Идело му одръки да краде, обаче не му носело. Нямал такава съвест — съвестта го бий, иска справедливост... И най-подир решил да се обяви за познавач.“ Със същата цел е вмъкнат психологическият анализ във В3, който е един от най-добрите образци на това сравнително ново и не съвсем фолклорно по същество явление в българската устна проза. „Он изел киквото имал и почел да гладуе. Иван лежал няколко дъна кико болън на сламения си одър. Празната црева почела да се слепую. Само понекига къркореда кико ка ги надувал ветърът, шо се промъшлял през строшеното пенджаре. Мешината го преболувала. У главуту му почело нещо да бръмчи, кико ка се е скрила у черепът муа. Дън и нощ прет очите му стояла пресна, бела, жечка погача. Плънка не му остана у устата. Умирал од глад. Не могъл да трае повече и станул да тражи нещо за едене.“

За разлика от традиционния хитрец, който влиза в конфликт с традиционните обществени норми, противопоставяйки им собствена система от принципи, основана най-често върху опозицията полза/вреда, тук героят влиза в конфликт със самия себе си, тъй като патриархалната етика определя неговата същност. Ето защо са необходими изключително убедителни причини, за да се мотивира

възникването на подобен вътрешен конфликт. Още повече, че той е принципиално чужд на жанровия стил. Именно тези причини въвежда психологическият анализ, похват също чужд на етикета на плутовската приказка. Изместването на конфликта в психологически план е подкрепено от възможностите, които предоставя Ф3, където фабулното действие се задвижва по силата на дълбоки психологически процеси. Следвайки въведената нова психологическа линия, разказът няма нужда от фабулните епизоди (Ф4, Ф5), които разкриват промените в съзнанието на героя чрез поредица от събития. Поради това край — отказването на героя от „случайния занаят“, възвръщането на блудния син в лоното на патриархалния морал — изглежда повече резултат от вътрешното убеждаване в неговата правилност, а не нова хитрост на плута с оглед личната му полза, нещо, което без съмнение усилва сериозно-назидателния тон.

Намереният стично-психологически идеен акцент на Ф3 организира целия разказ във В3 и В5, определя някои от композиционните им особености: вмъкването на психологически анализ в експозицията, съкращаването на пътя, по който се стига до поантата, чрез пропускането на ония фрагменти, които с подчертано плутовския си характер задълбочават конфликта между основния характер на типа и патриархалната етика.

Интересно е двойственото отношение на В8 към традицията. От една страна, се стреми да ѝ бъде верен, като запазва Ф4 (макар и да го слива с Ф3) и Ф5, т. е. запазва авантюрно-плутовския характер на типа, а, от друга, не може да не се повлияе от новите тенденции — свидетелство за това е както споменатото сливане, така и началната характеристика на героите. За нежеланието им да работят се търсят „смекаващи вината обстоятелства“ в старостта: „Един старец и една бабичка биле стари. И им омръзнили пуста работа да работат — оти са стари.“

Развитието на типа Doktor Allwissend от приказка към новела личи и в смяната на основните принципи на сцепление на сюжетните факти. Докато в характерните за стила на плутовската приказка варианти (например В1) епизодите — синтагми се нанизват един след друг, като понякога се дублират по фабулно, композиционно и смислово значение, т. е. организират се по принципа на координацията, на съчинението, то във В3 и В5 разказът се организира все повече по принципа на субординацията, на подчинението, а вътрешна композиционна цел става все повече формулата на късия разказ „запета + но“.

Проектирането на сюжета върху координатната мрежа на патриархалната етика създава условия за приближаване на разказа към действителността, за стремеж към най-правдива мотивировка на изключителните събития, за които позествува авантюрно-плутовската фабула и довежда до отделяне на подчертано внимание на битовия детайл. Обикновено това става в експозицията. Описанието на кражбите на героя, на начина, по който подвежда околните, пазарлъците за заплащането на гадаенето се отличават с верността към житейската практика и с явното увлечение на разказвача по върното ѝ предаване. Подчертаният вкус и стремеж към реалистичност, правдивост, психологизъм и описания битовизират разказа. Те също не са характерни за жанра на авантюрно-плутовските приказки, разчитащи на остроумната фабула, бързото действие, контрастните ситуации, схематизацията и противопоставянето на персонажите — умни и глупави, хитри и наивни.

Паралелно с разглежданите дотук тенденции нараства и ролята на разказвача за окончателния вид на конкретния вариант. Това явление, характерно изобщо за процеса на преминаване от приказка към новела, има своите композиционни и сюжетни основания също във Ф3. Когато изчезва възможността за контрол от страна на индивида над отношенията вещи /представи за тях със средствата на самия сюжет, т. е. чрез главния герой, тогава става необходима пряката намеса на разказвача в повествованието. Той следи да не се объркат

различните линии на взаимоотношенията, непрекъснато напомня пространствено-временните позиции на героите, които са от първостепенно значение, за да се схване разказът правилно от слушателите, коментира създаването на положение. Коментарът е неизбежен, защото се предизвиква от самия оценъчен план на плутовската приказка, но дали ще бъде направен от гледна точка на етиката или от утилитаристична гледна точка, това зависи единствено от личните предпочитания и вкусове на разказвача.

\*

Да се опитаме да обобщим резултатите от анализа на международния сюжетен тип Doktor Allwissend.

1. Вече видяхме, че международният тип е приет изцяло в българския фолклор, широко е разпространен и е още твърде жив. Това показва, че въпросите, които поставя, са били вътрешно постигнати от нашия народ в процеса на неговото културно и естетическо развитие.

2. На българска почва сюжетът е претърпял своеобразно развитие. Едната посока на това развитие води към новелизиране на разказа. Начален тласък на това движение към новелата, към запетаята + но, е стремежът към реалистичност. Той стои в основата на акцентуването на оценъчно-етичния план, на стремежа към мотивиране действията на героя чрез психологически анализ и използване на битовия детайл, на въвеждането на нови принципи на сцепление на сюжетните факти и постепенното превръщане на разказа в затворена структура, организирана от един централен епизод. Естествено вследствие на този процес се повишават ролята и значението на индивидуалния стил и възгледи на разказвача.

3. Другата линия на развитието е свързана с Ф4, с характерния за неговото изграждане похват на реализация на метафората. Този епизод се отделя и преминава в състава на анекдотичната проза и там участва дори в нови фабулни обединения, например при В2.

4. Реализацията на метафората е похват, основан върху принципа на пародията. Внимателният поглед открива въпросния похват в редица сюжети из българската анекдотична фолклорна проза. Ще си позволя да приведа един пример. Когато Хитър Петър предупреждава турския кадия, че една жена с леко поведение е опасна за другите жени от махалата, кадията отговаря, че това не го засяга, защото „всяка коза — за свой крак“. Хитър Петър заклал козата си и я закачил на пътната си врата. На забележката на кадията, че вмирисалата се коза разваля въздуха на махалата, Хитър Петър отговаря, че това не засяга никого, защото козата си виси за собствения крак. Това е също реализация на метафора — пословица, основана на ситуативната аналогия, както и в сюжета Doktor Allwissend.

Направените наблюдения върху пародията в нейните разновидности също могат да се разширят върху редица сюжети от различни жанрове на българския фолклор.

5. Особено важен ни се струва изводът, че българското фолклорно съзнание познава не само вратата в магическата сила на словото, но познава и идеята за знаковата природа на езика, при това вплътена в художествени произведения, което разширява недостатъчно диференцираното досегашно схващане за отношението към езика в българския фолклорен мироглед и естетика.

От направените изводи, струва ми се, ясно личи, че международните сюжети също могат да свидетелствуват за духовните търсения на нацията, а народната приказка да носи дълбоки размисли, макар и често скривани под веселата маска на смеха. Но, както вече показва Бахтин, народният смях има не по-малко значима проблематика, отколкото най-сериозната мистерия или трагедия.